التجديد والإبداع في مسرح الأخوين رحباني

مسرحية "أيام فخر الدين" نموذجاً

د. نـهيل سلوم[١] (سوريا)

مقدمة

يُعتبر الأخوين رحباني من الرواد الذين عملوا في مجال المسرح الغنائي العربي، حيث قاما بتشكيل مسرحاً غنائياً لبنانيا عربيا ممزوجا بالتاريخ ومعطّرا بالفلكلور الشعبي والتراث والحداثة،اتّصل بالمبادئ الإنسانية والاجتماعية والوطنية والأبعاد الحضارية والتراثية، وأوصلاه إلى أعلى مستويات التكامل الفني مستوفيا بذلك لكثير من الشروط الفنية، ومحبوباً من جمهور واسع متعدد الميول والثقافات، عمّت أصداؤه العالم العربي ثمَّ العالمي.

تميّز مسرحهما بالبساطة والعفوية وقدّم موضوعات متنوعة دعت إلى الإنسانية، والخير، والصدق والحق، والعدل،وملامسة هموم الناس،جمعت بين رهافة الكلمة والشعر واللحن، وقد شاء القدر أن يلتقي الأخوين رحباني بفيروز، فتناغم سحر صوتها الملائكي مع أناقة الكلمة ورقة الأنغام الموسيقية عندهما.

اشتملالمسرح الغنائي الرحباني على مجموعة ركائز فنية مهمة، كالموسيقى والغناءوالشعر والرقص والفلكلور والاستعراض والتمثيل، حيث أبدعا في كتابة الشعروالتلحين والتأليف الموسيقي وكتابة النص المسرحي، والسيناريو السينمائي، والتوزيع الموسيقي،والإنتاج،وأدخلا قوالب جديدة آلية وغنائية بالإضافة إلى عنصري الرقص والدبكة الهادفين إلى الاستعراض والتعبير.

اعتُبر المسرح الرحباني من الإنجازات الهامة في صعيد المسرح الغنائي العربي،حيث قام الأخوان رحباني برفع مستوى المسرح الغنائي في العالم العربي إلى أعلى مستوياته وقاما بتطويره وتحديثه،وأنجزا العديد من المسرحيّات الهامّة كانت "أيام فخر الدين" تاسعها، وهي تعتبر برأي كثير من النقاد من أهم تلك المسرحيات.

تقع إشكالية الدراسة في أنَّ "أيام فخر الدين" هي مسرحية تاريخية ملحمية، وإنَّ التطرق إلى مثل هذه المواضيع التاريخية ليس أمرا سهلا، ويتطلب الكثير من الدقة، ومراعاة البيئة التاريخية وشروط التعبير عنها جماليا وموضوعيا وفنّيا.

وتكمن أهمية الدراسة بالتعرف على خصائص ومميزات التجربة الإبداعية الرحبانية من خلال مسرحية "أيام فخر الدين" لما لها من أبعاد مهمة على صعيد المسرح الغنائي العربي.

---

[١] موسيقي سوري حائز على دكتوراه في الموسيقى اختصاص علوم موسيقية، أستاذ في تقنية الصوت والغناء العربي والعود، حائز على جائزة المجمع العربي للموسيقى التابع لجامعة الدول العربية عن أفضل أطروحة دكتوراه في الوطن العربي والعالم في اللغة العربية في الموسيقى العربية في الفترة ما بين ٢٠١٩-٢٠٢١. حاصل على جائزة الشباب العشر الأكثر تميزاً حول العالم على مستوى سوريا من قبل مؤسسةJCI العالمية ببرنامج (TOYP) ٢٠٢٢، عن فئة التحصيل العلمي والإنجاز الثقافي. مستشار سابق في وزارة الثقافة السعودية. مدرس سابق في كلية التربية الموسيقية-جامعة البعث- سوريا. عضو الجمعية الدولية للموسيقى (IMS). عضو معهد زمار Zammar لدراسة الموسيقى السريانية. شارك بالعديد من المؤتمرات العلمية والدولية، ولديه العديد من الأبحاث المطبوعة والمنشورة في مجلات وكتب علمية ومواقع الكترونية.

سنحاول من خلال هذه الدراسة تسليط الضوء على مسرح الأخوين رحباني الغنائي والأشكال والقوالب التي بنيا عليها مسرحياتهم الغنائية، وسنتحدث عن الأشكال التي استُخدمت في مسرحية "أيام فخر الدين"، مع تعريف لكل شكل من هذه الأشكال، ثمَّ سنقوم بقراءة تحليلية نقدية للعمل المسرحي الفني المنتقى.

أولاً: الإطار النظري

١-١المسرح الغنائي الرحباني:

يعتبر المسرح الغنائي الرحباني ذو قيمة فنّية كبيرة، حيث قام الأخوان رحباني بإنجاز ٢٥ مسرحية غنائية خلال ربع قرن كان أولها "أيام الحصاد" سنة ١٩٥٧، وصولاً إلى آخر عمل مشترك "الربيع السابع" سنة ١٩٨٢، ولا بد من التنويه إلى أن مهرجانات بعلبك الدولية كان لها الفضل الكبير في ولادة وتنشئة ودعم النشاط المسرحي اللبناني الرحباني.

تميّز المسرح الرحباني بخصوصيته وتراكيبه وأشكاله،وعُرف بتسميات عديدة، فقد أُطلق عليه بعض الصحفيين والنقاد (مغناة، أوبريت، أوبرا.)، لكنّه في الواقع ليس كذلك، حيث يعتبر نوعاً خاصاً من المسرح الغنائي، كما يصفه غدي الرحباني بأنه يقترب من المسرح الأنكلوساكسوني اللاتيني. (داود، ١٩٩٩، ص١٣٦).

تميّز بمواضيعه المتنوعة منها: الإنسانية والوطنية والفلسفية والسياسية والتاريخية، حيث كتبا في الإيمان والوطن والتاريخ والأرض والإنسان، كما استعارا صوراً مختلفة من الظواهر الشعبية والتراثية والفلكلورية كالأعراس والأعياد والرقص الشعبي والفنون الفلكلورية والزجل والمبارزات الشعرية.

وقاما بإدخال تقنيات تعبيرية مختلفة تتمثل بأبعاد عديدة منها: البعد الهزلي والبعد التراجيدي والبعد الملحمي والبعد الغنائي، وتوزعت هذه الأبعاد الأربعة بدرجات متفاوتة على المسرح المرتبط بالمكان مثل مسرحية "ميس الريم"، "أيام الحصاد"، "بياع الخواتم"، حيث اقترب الأخوين رحباني من الريف اللبناني واكتشفا جماليته، وفي الجانب السياسي ألّف الرحابنة مجموعة من المسرحيات الغنائية مثل "يعيش يعيش"، "لولو"، "المؤامرة مستمرّة"، أمّا بالنسبة للجانب التاريخي فقد ألّفا مسرحيات "فخر الدين"، "جبال الصوّان"، "بيترا"، "صيف٨٤٠". (قطاط،٢٠١٠، ص١١٦-١٢٠)

يتّسم النص المسرحي الرحباني بالغنى في الرؤية البصرية، حيث استوحى الرحابنة المشاهد المسرحية من تجاربهم الشخصية ومن محيطهم العائلي والاجتماعي والفني، فقد تأثّرا كثيراً بوالدهما حنا الرحباني وجدتهما غيتّا والدة أمهما، وبالسهرات الغنائية التي كانت تعقد في مقهى "فوار أنطلياس"، وهذا التأثّر ظهر بشكل واضح في الشخصيات والحكايات التي ضمّناها المسرحيات الغنائية ليبدو مسرحهما في كثير من تفاصيله أو مشاهده أو شخصياته امتداداً نوستالجي التفاصيل ومشاهد وشخصيات من سيرتهما الذاتية، فنذكر على سبيل المثال شخصية "القبضاي" التي ترددت في أعمالهم (أبو أحمد من فيلم "سفر برلك"، والقبضايات في مسرحية "لولو")، وهي المهنة التي عمل فيها أبيهما لفترة من الزمن. كما نذكر شخصية "ستي" التي كانت تضرب زوجها "جدّي بو ديب" وهي امرأة قروية من عينطورة التي ظهرت في مسرحية "يعيش يعيش"، وهي شخصية جدتهما غيتّا التي كانت تساعد والدهم وتحمل العصا لطرد الزبائن المشاغبين، كما في مسرحية "ميس الريم" في أغنية "ستي من كحلون"، وتظهر شخصية "شيخ المشايخ" الذي أصلح بين الأهالي في مغناة "جسر القمر"، حيث ظهرت هذه الشخصية عندما كان المزارعون يتقاتلون على أحقية تحويل المياه إلى بساتينهم، وكانوا يتجمعون في المقهى عند حنا الرحباني ويحتكمون لديه من أجل أن يصلح بينهم، وشخصية "بشير المعاز" في فيلم "بنت الحارس"، حيث استوحيا تلك الشخصية عندما كان عاصي يذهب ليخالط رعاة الماعز ويرعى العنزات اللاتي كانت تشتريهن جدتهم غيتّا كي تستخرج منهن اللبنة والجبنة في المقهى. (زغيب، ٢٠١٥، ص٣١-٥٦).

إنَّ مسرح الأخوين رحباني مرَّ بمراحل تطور كبيرة، وفي هذا الصدد يعلّق الكاتب كريستوفر ستون (Christopher stone) بأنَّ مسرح الأخوين رحباني انتقل من الفلكلور إلى الأوبرالية. (stone,2007, 64-70).

لقد تطور مسرح الأخوين رحباني من القرية إلى المدينة، حيث تخطيا الفلكلور الشعبي وأوجدا فولكلوراً رحبانياً خالصا، ويقول الكاتب جان ألكسان في هذا الصدد:

" أصبح الفولكلور بين أيدي الرحابنة شيئاً آخر، ذلك أنهم تجاوزوا الفولكلور اللبناني وابتكروا فولكلوراً أكثر تطورا مما كان موجودا ... لقد غسلوه، طوّروه، نموه، وجعلوه رحبانيا خالصا. لقد أخذوا عطايا الفولكلور من مصادره الأولية: أنغامه وايقاعاته، وأحيوه من جديد. أو يمكن القول أنّهم أدركوا الوجدان الفولكلوري العميق، أنهم قبضوا على الوجدان الشعبي، الجمعي والتاريخي وأطلقوه إلى فضاء جديد فضاء مفتوح على كل الإمكانات الإبداعية........ ". (ألكسان، ١٩٨٧، ص٥٠-٥١).

١-٢ مسرحية أيام فخر الدين ١٩٦٦

١-٢-١ الفكرة الدرامية:

المسرحية مستوحاة من الأحداث التاريخية لسيرة الأمير فخر الدين الذي عاد إلى لبنان من توسكانا، ووقف في وجه الدولة العثمانية وعمل من أجل الحرية والاستقلال، حيث عُرف عنه اهتمامه ببناء الوطنمن خلال إعمار البيوت والقلاع والقصور والطرق والجسور، وساهم في ازدهار البلد الاقتصادي من خلال تشجيع الزراعة والصناعة والتجارة، لكن في النهاية هزم الأمير بسبب تعرضه للخيانة من الكجك أحمد العثماني والي دمشق، إضافة إلى تخلّي حلفاؤه عنه، الذين لم يمدّوا له يد العون عندما طلب منهم المساعدة.

تكمن أهمية الحبكة الدرامية ليس فقط في سرد الأحداث التاريخية، وإنّما في إعطاء الوجه الملحمي للمسرحية، وربط الواقع بالخيال، حيث قام الأخوان رحباني ببعض الإضافات على الأحداث التاريخية الحقيقية، ويظهر ذلك حين استسلم الأمير فخر الدين في المعركة الأخيرة أمام العدو وخضع للأمر الواقع، وحسب الرواية الرحبانية الأمير فخر الدين فكر في مصير الشعب والوطن، حيث كان بإمكانه المقاومة أكثر ولكنّه أراد تجنّب المزيد من الدماء والدمار، ويقول لعطر الليل في النهاية (المهم انو يبقى الوطن)، حيث أراد الأخوان رحباني المحافظة على شخصية فخر الدين التي تعكس صورة البطل الذي يتسم بالشجاعة والحكمة وحب الوطن وخوفه على أبناء وطنه.

ومن الإضافات الغنية على الأحداث التاريخية أيضاً شخصية "عطر الليل"، حيث برزت كفتاة طيّبة تحب وطنها وشعبها، رقصت معهم، وغنّت معهم للحسون والزنبق والطاحونة والمزارع والكروم وسنابل القمح، وأعطاها الأمير مسؤولية تحرير الوطن بأغانيها بقوله:

فخر الدين: (أنا بسيفي بحرر هالمناطق وبحقق لبنان، وأنتي بالغنية بتخليلوا أسمو يزهر وين ما كان).

ويبرزأيضاً دورها الهام في النهاية حين تركت أعزّ ما عندها وتوجّهت إلى جزين حيث التجأ فخر الدين، وكانت بجانبه في تلك الأوقات الصعبة، وكانت الداعم الأول له في قرارته المصيرية.

يصف نزار مروّة شخصية عطر الليل بأنّها ضمير الشعب الذي أحبّه فخر الدين وربط مصيره البطولي به. (مروّة، ٢٠١٤، ص ١٤٤).

الفكرة الأساسية في المسرحية إذاً تتمحور حول شخصية فخر الدين التي عكست صورة البطل الذي يضحي في سبيل وطنه، هذا هو الإبداع الرحباني الذي جمع ما بين الواقع والخيال ليجسدّا مفهوم البطولة،والمشهد

الاستسلامي الأخير يبين هذا المفهوم حين يشدد الأمير على مصير الوطن لأن المهم ليس بقاؤه إنّما بقاء الوطن، وفي الحوار الأخير يسأل عطر الليل عن العمران والزراعة فتجيبه بأنَّ الازدهار يعمّ البلاد، حينها يقول لها: "فإذا صار بقدر روح، أنا شو بيهم بقيت أو ما بقيت هوّي بيبقى".

١-٢-٢ الأشكال والقوالب التي بنى عليها الأخوين رحباني مسرحية "أيام فخر الدين":

إستخدم الأخوان رحباني أشكالاً مختلفة ومتعددة لإغناء مسرحهم، ولخدمة النصوص المكتوبة والمشاهد الدرامية، وبالاستناد إلى الدراسة الإحصائية التي قامت بها نجوى بعينو حول الأشكال المختلفة المستخدمة في مسرح الرحابنة فقد ورد في هذه المسرحيات الغنائية ٢٩ شكلاً غنائياً وموسيقياً ومحكياً هي:

"حوار غنائي، حوار محكي، طقطوقة، سردي ملحّن، سردي غير ملحّن، أغاني فولكلورية، مونولوج، موّال، موسيقى، غناء، زجل، نشيد، عراضة شعبية، دور، ليالي، صرّخات، هتافات، نداءات، آهات، أهازيج، زلاغيط، إي ويها، إعلان، هرج ومرج، تهويدة، دندنة، تهليل، أغاني، عتابا وميجانا ". (بعينو، ٢٠٠٩، ص٣٤٤).

إلاَّ أنَّ هذه الأشكال ال ٢٩ لم نصادفها كلّها في جميع المسرحيات. وفي هذا السياق سنحاول استخراج الأشكال التي استخدمها الأخوين رحباني في مسرحية " فخر الدين" مع ذكر مثال[١] على كل شكل أو قالب من أجل لفت الانتباه لكل نوع من هذه الأنواع المستخدمة.

١-٢-٢-١ الأشكال والقوالب الآلية:

أي الموسيقى الآلية وهي من تأليف الأخوين رحباني، وتشمل:

أ -(المقدّمات الموسيقية Prelude): مثال على ذلك، مقدمة المسرحية التي ألفها الأخوين رحباني للفصل الأول وكانت في مقام الكرد على درجة اليكاه، أمّا مقدمة الفصل الثاني فأتت في مقام الحجاز على درجة الحسيني مع استعمال إيقاع المقسوم٤/٤.

ب – الفواصل الموسيقية التي تربط الأشكال ببعضها البعض.

ج – (الموسيقى التعبيرية Descriptive): الموسيقى التي ترافق المشهد الدرامي، مثال على ذلك،الموسيقى التي تؤدّيها آلات الأوركسترا النفخية والوترية وآلات الإيقاع الغربية والتي تعبّر عن أجواء معركة عنجر من خلال أصوات المدافع ودوي الانفجارات، وأتت في مقام الحجاز على درجة الحصار.

د – (الموسيقى المرافقة لرقصة Dancing music): كالموسيقى المرافقة لحركات الممثلين في العديد من المشاهد الراقصة، مثال على ذلك، الموسيقى التي ترافق رقصة الفرسان، في مقام النهاوند على درجة الدوكاه.

ه – الخلفية الموسيقية المرافقة للحوار المحكي الغير ملحن: مثال على ذلك،الموسيقى التي ترافق مشهد عطر الليل وهي تتمشى في إحدى زوايا القصر ويتخللها سردي غير ملحن.

١-٢-٢-٢الأشكال والقوالب الغنائية:

أ – حوار غنائي:(٨:٣٣-٩:٣٣)

[١] https://www.youtube.com/watch?v=zQIzkNj34gY&t=1092s ، اعتمدنا رابط المسرحية الموجودعلى قناة YouTube، حيث يوجد بجانب كل شكل أو قالب التوقيت الزمني من أجل المشاهدة وسماع الأمثلة.

هي محادثة يشترك فيها الإنفراديّون والمجموعة في الغناء.

مثال على ذلك، الحوار الغنائي الذي دارٍ بين عِطر الليل والحارس وفخر الدين، كانت عطر الليل من الوفود القادمة من الجبل وقدّمت للأمير سيفاً مرصّعاً بالذهب، والحوار الغنائي أتى في مقام النهاوند على درجة العجم عشيران.

(قاطع متل العدل محمي متل التواضع وبحدّو الفاصل بتخلص لبنان..... تسلمي عطر الليل).

ب – حوار محكي:

هي محادثة يشترك فيها المؤدون المنفردون والمجموعة بكلام غير ملحّن.

ج – سردي ملحّن: (٧:١٠-٨:١٥)

إنَّ هذا الشكل له صلة مباشرةً بالنص المسرحي لأنَّ كلامه يبقى دائماً على علاقة بالحبكة الدرامية، من أجل إيصال فكرة معينة غنائياً.

مثال على ذلك، سردي ملحّن بصوت منفرد رجالي (الحارس) مع ست مجموعات رجالية ونسائية تمثّل الوفود المهنئة التي أتت من مناطق مختلفة لتقدّم الهدايا للأمير فخر الدين، والسردي الملحن أتى في مقام العجم على درجة العجم.

(وصلت هدايا المناطق، من الشوف الهدية رماح وخناجر.......... الجبل الهدية السيف، ومدهّب السيف)

د – سردي غير ملحن: (١٧:٢٠-١٨:٠٩)

هي جمل في موضوع معين تقوله المجموعة أو الإفرادي.

مثال على ذلك، عندما ينادي الحارس عطر الليل ويقول لها (الأمير عاوزك)، وبعدها يقول الأمير الجملة التي قالتها عطر الليل قبل البدء بالحوار الغنائي (قاطع متل العدل، محمي متل التواضع، وبحدّو الفاصل بتخلص لبنان)، يتخلل "السردي غير ملحن" خلفية موسيقية.

ه – أغنية: (١:٥٠:٤١-١:٥٢:٤٣)

ورد في المسرحية العديد من الأغاني والتي لم تتبع في تركيبتها شكلاً معيناً بل أشكالاً مختلفة، مثال على ذلك، الأغنية الفلكلورية المصرية القديمة "يا ماريا"، وهي الأغنية الوحيدة في العمل التي ليست من تلحين الأخوين رحباني، وهي في مقام الحجاز على درجة النوا مع إيقاع المقسوم ٤/٤.

و – أهازيج: (٣:١٠-٣:١٤)

أصوات تطلقها المجموعة للتعبيرعن الفرح والحماسة.

مثال على ذلك، يعبّر الشعب اللبناني عن فرحه بوصول الأمير فخر الدينمن خلال أداء مجموعة الكورال (رجال ونساء)الأهازيج "هاي هاي هاي".

ز – هتافات تهليلية: (٣:١٦-٣:٢٦)

هتافات تطلق للإعراب عن السعادة أو عن التأييد.

مثال على ذلك، تعبير عن استقبال الشعب اللبناني للأمير فخر الدين بحفاوة وسط الأهازيج وإطلاق الأسهم النارية وتأييد الشعب له بترديد كلمة "فخر الدين".

صوت افرادي (سردي غير ملحّن)	مجموعة الكورال
هيدي العلامة رجع للشط فخر الدين	فخر الدين
يا رجعة السيف يا سنين الكبر يا سنين	فخر الدين

ح – النداء:(٤٢–٤٥) ثانية

هو أسلوب بالكلام يؤتى به باسم ظاهر، بحيث يطلب من شخص ما الإقبال على المتكلّم ليبلّغه أمر ما، أو ليتوجه إليه بطلب.

مثال على ذلك، نداء بصوت إفرادي رجالي مع مجموعة الكورال (رجال ونساء) بالتأكيد على كلمة "رجاع".

نداء/ صوت إفرادي رجالي	مجموعة الكورال
فخر الدين رجاع	رجاع

ط – الزجل: (١٠:٢٠–١٢:٢٤)

يعتبر الزجل والمبارزات الزجلية من العناصر المهمة في المسرح الرحباني،استعمل الأخوان رحبانيفي هذه المسرحية نوع من الزجل المسمّى بالموشّح البلدي[١]، وهو نوع من الغناء الزجلي استعمل بكثرة في منطقة الجبل اللبنانية وهو قريب من القرّادي ويقوم على التقسيم المقطعي، وعدم احترام الطويل والقصير مثل الشعر الفصيح وتركيبته تعود إلى الأصول السريانية من حيث التركيبة الشعرية (٧–٤) وطريقة الغناء، ويطلق مغنو الزجل للموشح البلدي بفقرة الغزل، وسبب تسميته بالموشّح البلدي لتمييزه عن الموشح الأندلسي.

مثال على ذلك، زجل "قال القوّال" بصوتين إفراديين رجاليين، مع صوت نسائي، ومجموعة الكورال في مقام الهزام على درجة تيك حصار، واستخدما إيقاع اللف ٤/٢.

(قال القوّال وغنّى قلنا شو قاﻻلساحة والعالي عنّا صوب القوّال)

ي – طقطوقة: (١:٢٠:٠٩–١:٢٣:١١)

بدأ شكل الطقطوقة يظهر في شكلين أساسيين في بداية القرن العشرين:

أ. **الشكل الأول:** هو الشكل الذي يتشابه فيه لحن المذهب مع لحن الغصن الأول، والغصن الثاني، والغصن الثالث، وهكذا. (A–A–A–A –A–A–A).

ب. **الشكل الثاني:** هو شكل يختلف فيه لحن المذهب عن بقية الأغصان. (A–B–A–B–A–B–A).

[١] https://www.amar-foundation.org/195-folk-music-in-lebanon-3/?lang=ar يمكن الاستزادة عن الموشّح البلدي من خلال الاستماع إلى برنامج روضة البلابل مع الأب بديع الحاج.

كما عَرفت الطقطوقة الكثير من التطويرات في المذهب والأغصان واللوازم الموسيقية، على يد العديد من الموسيقيين العرب أمثال سيد درويش ومحمد عبد الوهاب ومحمد القصبجي وزكريا أحمد، وقام العديد من الموسيقيين في لبنان على منوال من سبقهم في تطوير شكل الطقطوقة ومنهم الأخوين رحباني وفيلمون وهبة وسامي الصيداوي وغيرهم.

استخدم الأخوان رحباني في هذا العمل قالب الطقطوقة بكثرة، ونذكر مثال على ذلك، طقطوقة "خطة قدمكن" على شكل (A–B–A–B–A)،في مقام الصبا على درجة النوا،واستخدما إيقاع الدويك ٢/٢، واشترك في أدائها فيروز (عطر الليل) مع مجموعة الكورال.

(خطّة قدمكُن عالأرض هدّارةإنتو الأحبّا وإلكُن الصدارة).
ك – موّال: (١:١٩:١٦-١:٢٠:٠٩)

هو غناء مرسل أي لا يداخله إيقاع، وهو على شعر منظوم قد يكون عامياً أو شعراً فصيحاً، يغلب عليه طابع الارتجال، وتتخلله تصرّفات في الكلام وكثيراً ما تضاف إليه كلمات (يا ليل، أو يا عيني)، ويعتبر الموّال من أقدم أشكال الغناء العربي، وقد مرَّ بمراحل تطور من خلال التداخلات المقامية، إلاّ أنّ هذا التطور بدّل وأضاف في المضمون الموسيقي والغنائي لكنّه لم يبدل في شكل الموال إلا القليل، والموال له أنواع كثيرة منها: شروقي، بغدادي، معنّى، قصيد، ترويدة، وبدوي. (سحاب، ١٩٨٧، ص٣٤٦).

مثال على ذلك، يا قمر مشغرة، موّال بصوت فيروز (عطر الليل) في مقام الصبا على درجة النوا. (يا قمر مشغرة يا بدر وادي التيم... يا جبهة العالي وميزّرة بالغيم..... قولوا انشالله القمر يبقى مضوّي وقمر......لا يطال عزّو حدا ولا يصيب وجّو ضيم).

ل – ابتهال: (١:٣٠:٠٤-١:٣١:٤٢)

هو التضرع إلى الله لطلب العون.

مثال على ذلك، "يا ساكن العالي، استخدم الأخوان رحباني هذا الابتهال بصوت فيروز (عطر الليل) ومجموعة الكورال (النساء)، يستنجدون فيه الخالق (ساكن العالي) لحماية الناس والأهل والأرض من جنود الاحتلال،وأتت في مقام الكرد على درجة الراست.

(يا ساكن العالي طل مِن العاليعينك علينا على أراضينارجّع إخوتنا وأهالينا.........يا ساكن العاليطلّ من العاليوطيّر الحمامعَ طراف الإيامودّرنا ننامعَ إيدين السلام).
م – المونولوج: (٢٧:١٨-٣٠:١٤)

المونولوج كلمة أوروبية تعني أصلاً الكلام الذي يلقيه شخص منفرداً، وفي الموسيقى يعني المونولوج جزءاً من المسرحية المغنّاة، لا حوار فيه، إذ يكون عبارة عن أغنية وجدانية تعبيرية، مستوحاة من (الآريا-Aria)، شرطها الغالب أن تكون سردية الزجل أو الشعر، وسردية اللحن، وقلما يتكرر فيها لحن على كلام مكرر. (سحّاب، ١٩٨٧، ص ٣٤٦)، ومن ناحية أخرى هي جزء من المسرحية المغنّاة تتوقف فيها الحوادث والمحاورات، ويأتي وقت التأمل ومراجعة الذات والتفكير في المصير، فيطلق بطل المسرحية أو البطلة صوته أو صوتها في غناء وجداني سردي يروي الحوادث الماضية ويعبر عن المشاعر والمخاوف ويعرب عن الآمال وما إلى ذلك،ومثال على ذلك، مونولوج "وعدي الك" تؤدّيه فيروز (عطر الليل) عندما تودّع أهلها وخطيبها وحياتها السابقة لتنذر نفسها وصوتها لمجد لبنان، في مقام الكرد على درجة العشيران.

(وعدي إلك وعد الصوت غنيلك وخلي الدني تغنيلكوندروني إلك.......... بندر صوتي حياتي وموتيلمجد لبنان).

ن – دندنة: (١:٠٧:٣١-١:٠٧:٥٩)

مثال على ذلك، عطر الليل تدندن مطلع أغنية "بيي راح مع هالعسكر" بدون مرافقة موسيقية في مقام العجم على درجة الراست.

(بيي راح مع هالعسكرحمل سلاح راح وبكر، بيي علّا بيي عمر حارب وانتصر بعنجر)

س – ليالي: (١:٤٩:٢٩-١:٥٠:٣٩)

الليالي نوع من الارتجال تؤدّى بكلمة يا ليل أو يا عين، وليس الغرض منه التغني بالكلمات بل هدفه الأساسي الطرب، وهو استعراض ارتجالي فورى للمطرب الذي يستعرض فيه إمكانيات صوته وحسه النغمي ومعرفته بالمقامات التي يتنقل بينها بينما يعود إلى المقام الذي بدأ منه، وقد يكون غناء الليالي تمهيدا لوصلة غنائية أو داخل الأغنية كجزء حر.

مثال على ذلك، الليالي التي تؤدّيها عطر الليل مع مرافقة على آلة البزق قبل أغنية "يا ماريا"، وأتت الليالي في مقام الحجاز على درجة النوا.

ع – نشيد: (١:١٢:٠٢-١:١٤:٠٥)

قطعة موسيقية غنائية منظومة شعراً وملحنة تلحيناً خاصاً بلون وطابع خاص، وهو مماثل لطابع "المارش"، ويوقّع غالباً على ميزان الوحدة البسيطة ٤/٢، ويمكن أن يكون □، أو ٤/٤، وفيه يمكن التعبير عن حب الوطن، وفي هذا اللون من الغناء تكون ألحان الأناشيد حماسية إيقاعية وكلامها استنهاضي.

مثال على ذلك، نشيد "قصرك لامع" وهو نشيد تفتتح فيه حفلة الأمير فخر الدين، حيث اجتمع في باحة القصر الأمراء وشيوخ المناطق والعسكر والوفد العثماني وقناصل الدول الأجنبية وعطر الليل وعامة الشعب ليشاركوا بالاحتفال، لحن النشيد في مقام العجم على درجة النوا،مع إيقاع المارش ٤/٢.

(قصرك لامع بيتك واسع، نجمك عالمطالع طالع..... أرزك عمّر قمرك نوّر، سيفك بالمقاطع قاطع).

ثانياً: الإطار التحليلي

٢-١ أثر الفلكلور

على الرغم من أنَّ مسرحية "فخر الدين" هي مسرحية تاريخية ملحمية فيها الاستشهاد والصمود والمقاومة، إلَّا أن الرموز الفلكلورية كانت واضحة ولو بشكل قليل، حيث أنّ الفولكلور هو العنصر الأساسي في مدرسة الأخوين رحباني الغنائية والمسرحية، ويظهر ذلك جلياً في الملامح التراثية والفلكلورية مثل الدبكات والرقصات والفواصل الزجلية الغنائية بالإضافة إلى المواقف المضحكة كالتي تظهر فيها شخصيتي "شكري" و "بوجرجي"، بالإضافة إلى الحوارات التي تتكلم عن المكان كالحوار الذي دار بين الأهالي وعطرالليل التي جاءت تخبرهم عن الطاحونة وعن المزارع والكروم وعن سنابل القمح، هذه التعابير تشعرنا بالمناخ القروي الذي يفرض نوع موسيقى خاصة وتوزيع موسيقي يتناسب مع الموقف الدرامي،هذه المشاهد مفيدة في هذه الأنواع من المسرحيات التي فيها أجواء حرب متشنّجة، وربما يعتقد البعض أنّها خروج عن الأحداث الدرامية، ولكنّها ضرورية لإراحة المشاهد من ثقل الأحداث.

٢-٢ أثر الموسيقى الدينية:

تأثّر الرحابنة بالموسيقى الدينية البيزنطية التي تربيا عليها، بالإضافة إلى الموسيقى السريانية التي تلقياها من الأب "بولس الأشقر"، وكذلك تأثّرا بالموسيقى الدينية الإسلامية، ويظهر ذلك جليا عندما غنّت فيروز قصيدة "غنّيت مكة أهلها الصِّيدَ". وبذلك نجد أنَّ بعض الألحان في أعمالهم مقتبس بشكل كامل أو مجتزئ، أو مستوحى من تلك الألحان، كما ضمّنا عدداً من مسرحياتهما الغنائية أغاني روحية وكلّها تتكلم عن الإيمان بالله والتضرع له، ونشاهد في مسرحية "فخر الدين" عطر الليل تصلّي وتضرّع إلى الله من خلال أغنية "يا ساكن العلالي"لحماية الناس والأهل والأرض من جنود الاحتلال.

٢-٣ أثر التاريخ:

اهتمَّ الأخوان رحباني اهتماماً كبيراً بالتاريخ، وتغنّيا به، واتخذاه سبيلاً لربط الماضي بالحاضر، وهكذا نرى كيف شكّلت الأحداث التاريخية ركيزة أساسية لهم في بناء هذه المسرحية والتي مزجت الواقع بالخيال.

٢-٤ الوطنية والقومية:

أحبّ الأخوان رحباني الوطن وتغنّيا به، حيث نشاهد في مجمل مسرحياتهم كيف صوّرا حب الوطن والدفاع عنه، إنَّ أحداث المسرحية تتمحور حول الحرية والصمود في وجه الطغاة ومقاومة المحتلين وتمجيد البطولة والتضحيات وحرية الأوطان.

نلاحظ أنَّ السردي الملحّن "يا مهيرة العلالي" تحمل البعد الملحمي في إثارة الشعور الوطني، ينشدها عسكر فخر الدين ابتهاجاً بالنصر، ومن جهة أخرى نرى أنّ استعمال نغمة الحجاز أعطاها بعداً غنائياً حيث أنَّ مقام الحجاز هو من المقامات الشعبية المتداولة، والذي يجعل الأغنية أكثر تأثيراً.

٢-٥ المقامات والإيقاعات:

تنوّع استخدام المقامات مع التغيير بينها (modulation)، منها: مقام النهاوند والعجم والبيات والحجاز والكرد والهزام والسيكاه،والصبا والراست، راحت الأرواح، العراق، وبينما كان الصبا يعبّر عن الأسى والحزن، بات مع الأخوين رحباني يعبّر عن مصدر البهجة والرقص من خلال أغنية "خطة قدمكن" التي رافقها دبكة، بالإضافة إلى التنويع في استخدام الإيقاعات مثل: مقسوم ٤/٤، مصمودي صغير ٤/٤، لف ٤/٢، الدويك ٢/٢، فوكس ٤/٢، أيوبي٤/٢، السداسي المركب ٤/٦.

التنوع في استخدام المقامات والإيقاعات ساعد في امتزاج الموسيقى بالعمل المسرحي، بالإضافة إلى استخدام تراكيب ايقاعية جديدة ومبتكرة ساعدت في تصوير بعض المشاهد الدرامية والوصول بها إلى مستوى عالي من التعبير الفنّي.

٢-٦ مجموعات الأصوات الإفرادية والكورال:

يظهر اهتمام الأخوين رحباني في عملية اختيار عنصر الأصوات (الإفرادية والجماعية) التي تشارك في الأعمال المسرحية، والتي بدورها يجب أن تمتلك قدرات صوتية مميزة تجيد تقنية إصدار الصوت،والتنفس الصحيح،والإلقاء، ودقة اللفظوالنطق السليم، والخبرة والدراية بأصول الغناء، بالإضافة إلى الأداء السليم للمقامات والانتقالات المقامية والتعرف على المهارات الأدائية للحن ومهارة التصرف اللحني، والتعبير الذي يناسب الجو المسرحي.

ومن الأصوات الإفرادية التي برزت في مسرحيات الأخوين رحباني، فيروز، نصري شمس الدين، وديع الصافي، مروان محفوظ، ملحم بركات، ايلي شويري، جورجيت صايغ، جوزيف ناصيف، هدى حداد وغيرهم.

ومن ناحية أخرى، ليس بالضرورة أن يمتلك كل المشاركين بالعمل المسرحي أصوات جميلة، لأنَّ الممثل المسرحي قد يضطره الأمر إلى تأدية بعض الفواصل الغنائية أو المقاطع الحوارية الشعرية أو النثرية، والتي لا تتطلب أصواتاً جميلة بل أن يكون الإلقاء جميل.

يعتبر دور الكورال في المسرحية من العناصر الفنية الهامة في العمل فهو يمثل الشعب وصوته، حيث برز في العديد من المشاهد بشكل واضح بأعداده الكبيرة التي توحي بالعظمة، وقد تميّزت عناصره بأصوات قويّة قادرة على أداء الطبقات الغليظة والمتوسطة والحادة،ولكن دوره في هذه المسرحية في أداء الحوارات الدرامية كان اقل مما كان عليه في مسرحيّات أخرى بحسب رأي نزارة مروّة، (مروة، ٢٠١٤، ص١٤٥)حيث برز خاصة عند أداء المقاطع البوليفونية، وأداء الأصوات التي تخدم المشاهد الدرامية من خلال أداء الهتافات والصيّحات ومواقف التأييد.

٢-٧ التوزيع الموسيقي (الآلي والغنائي):

ركّز الأخوان رحباني على أهمية التوزيع الموسيقي في الموسيقى العربية وأبدعا به، بحيث أنَّ المرافقة الآلية للقوالب الغنائية العربية لا يجوز أن تكون تكراراً لغناء المطرب، بل إنّ التوزيع الموسيقي الذي يعتمد ألحاناً جانبية يضيء على اللحن الأساسي ويُبرز جماله.
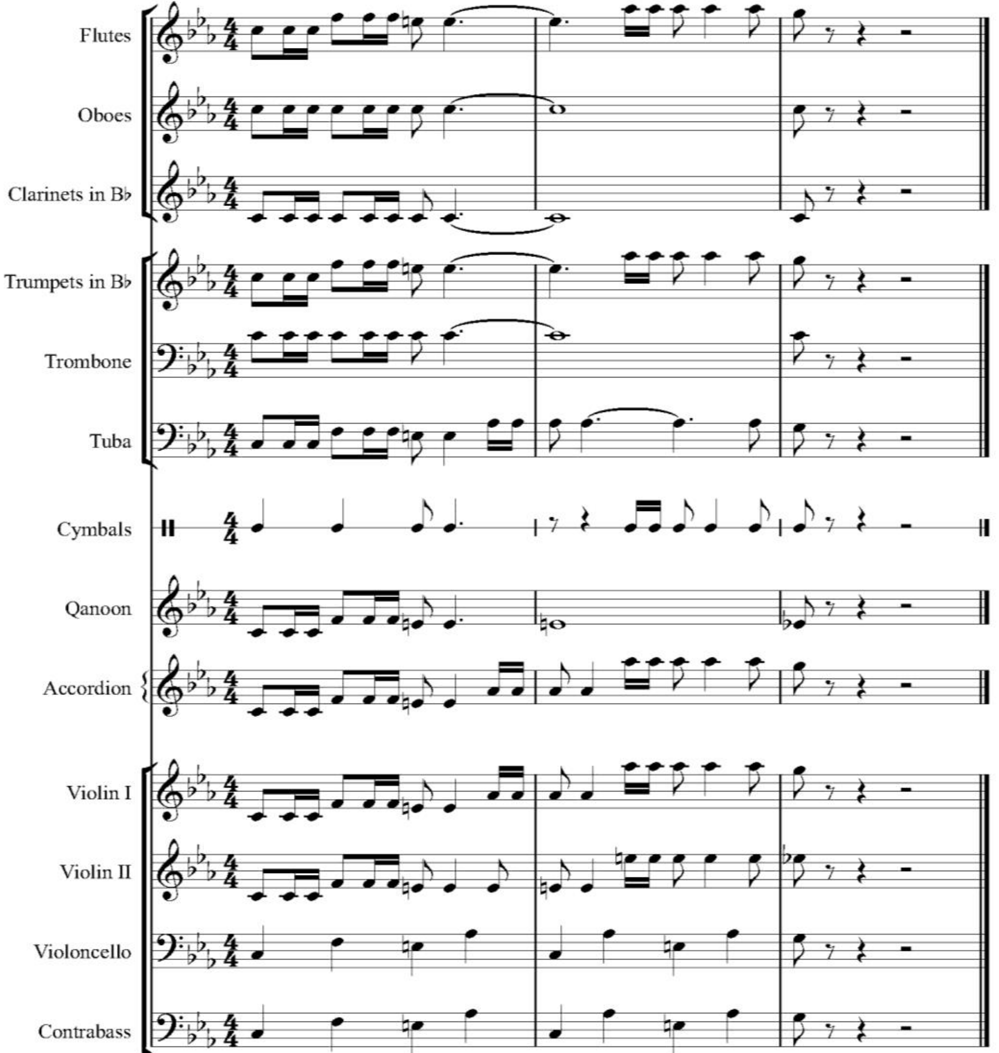
كان المسرح الغنائي للأخوين رحباني المكان المناسب والبيئة الخصبة لتجسيد متطلباتهم الفنية،حيث جمعا ما بين آلات الأوركسترا والآلات العربية، وأحسنا إعطاء الدور المناسب لكل آلة للتعبير عن المواقف والأحداث الدرامية، وعلى صعيد التأليف والتوزيع الموسيقي نرى الأشكال التي أبدعا في صياغتها من موسيقى تعبيرية، مقدّمات موسيقية، رقصات، فواصل ولوازم موسيقية.

في المقدمة الموسيقية للفصل الأول من المسرحية نسمع آلة القانون تعزف بمفردها الفكرة الأساسية ومن ثمّ تعاد نفس الفكرة بإضافة آلة الأوبوا ومرافقة آلة البيانو، وكأن الموسيقى تعبر عن حالة انتظار لعودة الأمير فخر الدين من توسكانا، بعدها تدخل آلات الأوركسترا وتؤدّي شكل ايقاعي(انظر الشكل الرقم ١)يمهّد نداء الشعب للأمير بقولهم: (فخر الدين رجاع). هنا تكمن أهمية التعبير الموسيقي ليس فقط في الكلام (الشعر والنثر) وإنّما في الآلات الموسيقية والتوزيع الموسيقي.

مقدمة مسرحية أيام فخر الدين

الأخوين رحباني

تدوين: د. نهيل سلّوم



الشكل الرقم (١)

إنَّ الصفات الملحمية التي تحملها المسرحية ليست فقط في النص المكتوب، إنّما في التوزيع الموسيقي والآلات الموسيقية المستخدمة أيضاً، بما في ذلك آلات الأوركسترا متضمنة الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبي، وآلات النفخ النحاسي، بالإضافة إلى الآلات الإيقاعية مع بروز واضح لآلة الطبول (timpani)والصنوج (cymbals) والطبل الصغير (snare drum).

استطاع الأخوان رحباني التعبير عن تلك الصفات الملحمية ونرى ذلك واضحاً في موسيقى حوار الآلات النفخية مع الآلات الوترية في بداية الفصل الثاني من المسرحية،وكأنّها تعلن عن بداية المعركة بين الجيش العثماني وجيش فخر الدين، وبعدها تسمع موسيقى أخرى بين آلات الأوركستراتضعنا في أجواء معركة عنجر من خلال أصوات المدافع ودوي الانفجارات.

ومن الأشكال التعبيرية الأخرى،نلاحظ المشهد الأخير من المسرحية وفي اعتقادي هوٍ المشهد الأهم عند الأخوين رحباني، حيث حاولا أن يحافظا على شخصية الأمير فخر الدين(كما ذكرنا سابقاً، حسب الرواية الرحبانية) البطل والمقاوم الذي عمل من أجل وطنه وشعبه، ونرى هنا كأنهما يريدان التعبير عن هذا الحدث الهام من خلال التوزيع الموسيقي المحترف مع الاستخدام المميزللآلات الأوركسترالية بموسيقى النصر التي عُزفت عند خروج الأمير وأعوانه من المغارة حاملين البيارق ورافعين علامات النصر وسط أهازيج الناس، وفي رأيي فقد أحسنا اختيار تلك الأنواع من الآلات للتعبير عن طبيعة المشهد الذي بدوره كان منسجم مع القصة الدرامية.

والآن سنستعرض بالنوتة الموسيقية[1] في الشكل الرقم (٢)موسيقى النصر، لتبيان كيفية قيام الأخوين رحباني باستعمال الآلات الغربية وتسخيرها من أجل التعبير عن المشهد الدرامي.

تبدأ آلات النفخ النحاسية الترومبيت (trumpet)، والهورن (horn)، والترومبون (trombone)، والتوبا (tuba)، بأداء اللحن الأساسي معلنةً الفرح والنصر، مع مرافقة هارمونية بعائلة الوتريات من خلال استخدام تقنية الرش المتواصل (tremolo)، والأكورديون (accordion)، وعائلة النفخ الخشب الفلوت (flute)، والأوبوا (oboe)والكلارينيت(clarinet)، مع مرافقة إيقاعية معبّرة عن الحدث بأداء إيقاع المارش بآلات التيمباني (timpani)، والطبل الصغير (snare drum)، والصنوج (cymbals)، والمثلث(triangle).

وينتهي العمل بنهاية استعراضية موسيقية ضخمة بدت وكأنّها خارج الإطار المسرحي "راجع بصوات البلابل".

[1]قمنا بالاطلاع على العمل المدوّن بخط الأخوين رحباني من الفنان غدي الرحباني،ونحن قمنا بإعدادها من جديد وتنويطها إلى الأوركسترا (لأن اللحن الأصلي مدوّن بأسلوب خاص لدى الأخوين رحباني) مع التأكد من بعض النوتات الغير مفهومة في النسخة الأصلية من خلال الاستماع إلى العمل.

موسيقى النصر/ مسرحية أيام فخر الدين

الأخوين رحباني
تدوين: د. نهيل سلّوم

Andante

Flutes
Oboes
Clarinets in B♭
Horn in F
Trumpets in B♭
Trombone
Tuba
Timpani
Snare Drum
Triangle
Cymbals
Accordion

Andante

Violin I
Violin II
Violoncello
Contrabass

الشكل الرقم (٢)

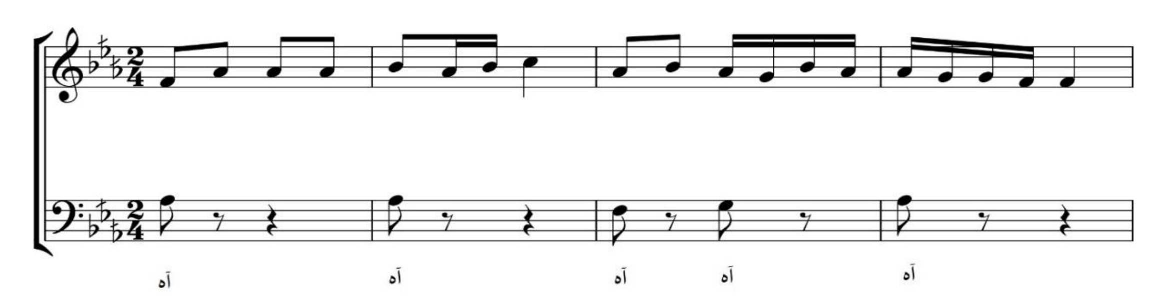
أمّا بالنسبة للفواصل الموسيقية التي تخللت المسرحية، فقد كانت الموسيقى والتوزيع الموسيقي متناسبٍ مع الموقف الدرامي ومنسجم مع الشخصية المسرحية، كما أن استخدام الآلات الموسيقية أعطى دوراً مميزاً في تصوير المشاهد ومصاحبة الرقصات وكذلك في دخول وخروج الشخصيات، وتحرّكات الممثلين، حتى أنَّ بعض الشخصيات كان يعبر عنهابفكرة موسيقية ثابتة ترافقها في دخولها وخروجها،مثل عطر الليل والكجك أحمد، والأميرة منتهى،بالإضافة إلى الموسيقى التي تكون خلفية للمشاهد السردية والحوارات المحكية، كل تلك الأنواع أبدعا في صياغتها بحيث تتماشى مع النص المعبّرعن اللحظات الدرامية.
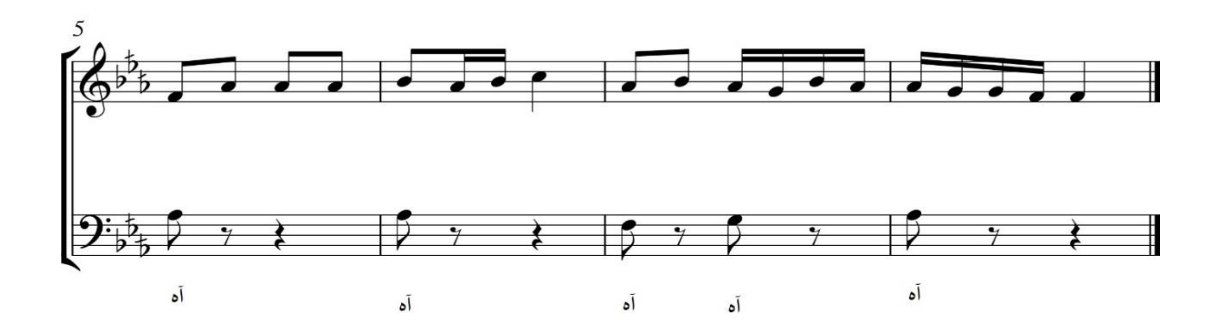
حملت الفواصل الموسيقية في ألحانها طابعاً تعبيرياً كتلك الموسيقى المتشنّجة التي تنقلنا إلى أجواء المعارك والحرب، او الموسيقى التحذيرية كتلك التي ترافق مشهد الأميرة "منتهى" الحاقدة على الأمير، أو الفكرة الأساسية المصاحبة لشخصية عطر الليل. (بعينو، ٢٠٠٩، ص ٤١٣).

برع الأخوان رحباني في استخدام تقنيةتعدد الأصوات (البوليفوني)في الموسيقى العربية وخاصة في المقامات غير المعدّلة وبرز العديد من الأمثلة في المسرحية مثل الحوار الغنائي بين العسكري عبّاس (جوزيف ناصيف) وعطر الليل (فيروز) حيث استخدما تعدد التصويت بصوتين في مقام راحة الأرواح.
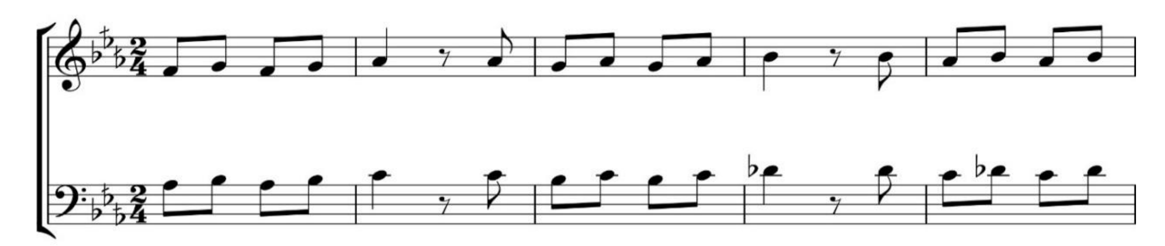
واستخدما أيضا البوليفوني في صوتين ما بين أصوات الرجال والنساء في طقطوقة صرّخ يا ديب(الشكل الرقم ٣) في مقام الهزام المصوّر على درجة التيك حصار. (سلّوم، ٢٠٢٠، ص١٣-١٤).
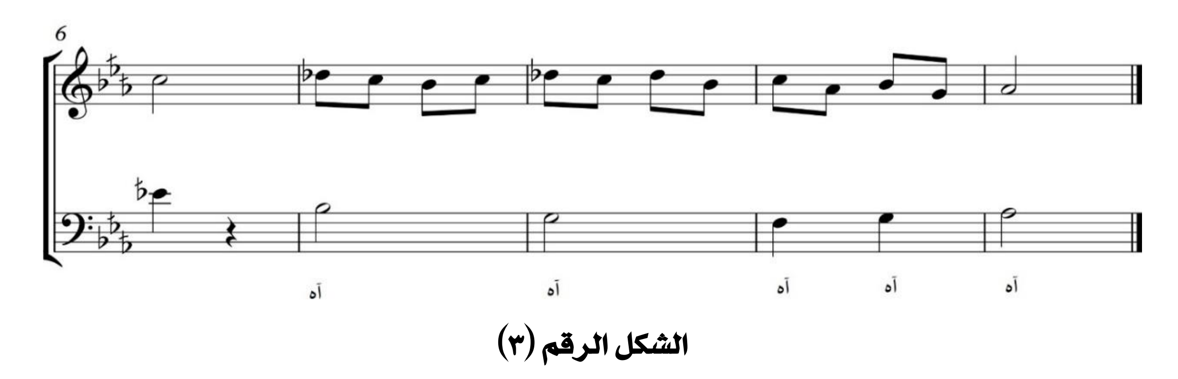
توزيع كورالي متعدد الأصوات (صوتين)





توزيع كورالي متعدد الأصوات (صوتين)





الشكل الرقم (٣)

يُعتبر الأخوين رحباني من الأشخاص الذين طوّروا مفهوم التوزيع الموسيقي في الموسيقى العربية، من خلال ادخال آلات الأوركسترا واضافة التوزيع الموسيقي وتعدد الأصوات، ولكنّهم حافظوا على ماهية الموسيقى التي يقومون بتوزيعها ولم يعمما استخدام الأوركسترا الكبيرة والتوزيع الكثيف دائماً ولكن حسب الحاجة، فهناك أغان وحوارات ومقاطع غنائية دون مرافقة آلية ودون توزيع موسيقي،نجد مثال على ذلك في مونولوج "غرّب الحسون" يرافقها البزق فقط،في مقام البيات على درجة الراست.

الخاتمة

إنَّ الحديث عن المسرح الغنائي الرحباني يوازي الحديث عن لوحة فنية متكاملة،تتّصل بالمبادئ الإنسانية والاجتماعية والثقافية والوطنية والأبعاد الحضارية والتراثية، حيثأنَّ الأخوين رحباني جمعاكل العناصر المسرحية وأدخلا عليها الروح الشعرية فكوّنا خليط ابداعي أصيل رائع ومبتكر له خصوصيته وقوانينه وفرادته، مبني على أسس متينة يستمد قوّته من الكلمة الجيّدة والنغمة المدروسة والمناسبة التي تتماشى مع الفكرة ومع النص، وذلك يعود إلى الخبرة والذوق فيالتأليف والتوزيع الموسيقياضافة للإخراج المسرحي.

المسرح الغنائي الرحباني استمدَّ جذوره من الظواهر التراثية والشعبية بهدف احياء هذا التراث مع الحفاظ على طابعه الروحي والوجداني الخاص، وبرز ذلك بشكل واضح في الأشكال والقوالب الفلكلورية التي استعملاها ضمن المسرحية، ومن ناحية أخرى نجد لديهم الخروج عن القوالب الموسيقية التقليدية واستنباط أشكال جديدة على مثال مقدمات المسرحيات، والرقصات والموسيقى التعبيرية المسرحية.

من العناصر الهامة التي أبدعا الأخوين رحباني في استخدامها هي الموسيقى الآلية والتوزيع الموسيقي، من خلال تسخير آلات الأوركسترا لخدمة المشاهد والمتطلبات المسرحية والدرامية، حيث وظّفا آلة البيانو في تلوين الإيقاع، واستعملا الأوركسترا الكبيرة، وأدخلا عنصر الإنشاد الجماعي، بالإضافة إلى استخدام تقنية تعدد الأصوات والغناء البوليفوني وخاصة في المقامات غير المعدّلة، وكان هذا جديداً على الموسيقى العربية التي كانت تعتمد آلات التخت الشرقي والكتابة بأسلوب الخط اللحني الواحد.

تمثّل مسرحية "فخر الدين" إحدى الذروات المسرحية التي حملت معها كل عناصر البناء المسرحي الموسيقي الغنائي، ويشير بول شاؤول إلى أنَّ الأفق الجديد في مسرحهما هو التاريخ، ومع فخر الدين دخل الحس التراجيدي المسرح الرحباني، ودخلت معه البنية المركبة للعمل في مستويات الشخصيات، والسّياق، والتأليف الموسيقي الدرامي، حيث بلغ فيها الأخوين رحباني ملحميّة عالية، هذا الافق أعطى زيادة في الشمولية من الناحيتين الدرامية والموسيقية ووصلا بها إلى مستويات عالية من التكامل الفني. (شاؤول، ١٩٩٥، ص٧٤٨-٤٧٩)

أمّا نبيل أبو مراد يقول عنها: " جاءت "فخر الدين" فوراً بعد المرحلة الرومانسية والرّمزية التي تميّزت بها الأعمال الأولى، وقد شكّلت حدّاً فاصلاً في المسرح الرحباني بين مرحلتين، مرحلة شعرية رمزية، رومنسية، قروية، ومرحلة تجمع كل هذه المميزات، يضاف إليها قدر من الواقعية الاجتماعية المدنية" . (أبو مراد، ١٩٩٠، ص١٠٦)

واخيراً لا نستطيع أن ننكر النجاح الكبير للتجربة المسرحية الرحبانية، وما يفسر هذا النجاح احتضان الشعب العربي لها، بالإضافة إلى أنَّ هذه المسرحيات ترسّخت في ذاكرة الناس والأجيال ومعظمهم يحفظون أغاني فيروز وأجزاء من الحوارات المسرحية، ولاتزال تشكل جزءاً من الذاكرة الثقافية للشعب العربي عامة،ومن ناحية أخرى نرى الفضل الكبير للأخوين رحباني الذي قدّماه للموسيقى العربية، حيث أضفيا عليها طابع الحركة التجديدية والتي جعلها ترتقي إلى مستوى الموسيقى العالمية.

أ- المراجع العربية:

أبو مراد،نبيل. (١٩٩٠). الأخوان رحباني. بيروت: دار أمجاد.

ألكسان، جان. (١٩٨٧). الرحبانيون وفيروز. دمشق: دار طلاس.

داود، باسل. (1999). المدرسة الرحبانية رأي من الداخل، مقابلة مع غدي الرحباني. مجلة الحيلة الموسيقية العدد ٢١. دمشق: مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة.

بعينو، نجوى. (٢٠٠٩). مسرح الأخوين رحباني الغنائي بين عامي١٩٦٠ و١٩٨٢، دراسة وصفية إحصائية، الجزء الثالث، أطروحة دكتوراه غير منشورة، الكسليك: جامعة الروح القدس-الكسليك.

رحباني، الأخوين. (٢٠٠٣). الأعمال المسرحية الكاملة (٢٠ مجلداً). لبنان: ديناميك غرافيك للطباعة والنشر.

زغيب، هنري. (٢٠١٥). في رحاب الأخوين رحباني. بيروت: منشورات درغام.

سحّاب، فكتور. (١٩٩٧). الأنواع والأشكال في الموسيقى العربية. بيروت: دار الحمراء للطباعة والنشر.

سحّاب، إلياس وسليم. (١٩٩٠). الموسيقى والغناء في فلسطين، ضمن الموسوعة الفلسطينية، القسم الثاني، الدراسات الخاصة في ست مجلدات، المجلد الرابع دراسة الحضارة. ايطاليا: مطبعة ميلانو ستامبا.

سلّوم، نهيل. (٢٠٢٠). إمكانية استخدام تعدُّد التصويت في المقامات غير المعدّلة في الموسيقى العربية مع الحفاظ على عناصرها المميزة (الأخوين رحباني أنموذجاً)، أعمال مؤتمر الموسيقى العربية التاسع والعشرين. القاهرة: دار الأوبرا المصرية.

شاؤول، بول. (١٩٩٥). المسرح العربي الحديث. بيروت: دار رياض الريس.

شهوان، أيّوب. (٢٠١١). الرموز الطقسية في نصوص رحبانية مختارة، أعمال المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، مدرسة الأخوين رحباني، ٢٢-٢٤ نيسان ٢٠١٠. الكسليك: منشورات جامعة الروح القدس-كلية الموسيقى، دراسات ١١.

طنّوس، يوسف. (٢٠١٥). موسيقى الأخوين رحباني: إبداع في الموروث والجديد. ضمن دراسات الأخوان رحباني إبداعٌ فكريٌ وفنّي. لبنان: دائرة منشورات الجامعة اللبنانية، الإدارة المركزية.

طنّوس، يوسف. (٢٠٢٠). التوزيع الموسيقي والكتابة الموسيقية عند الأخوين رحباني. دراسة ضمن كتاب الرحابنة ابداع يستعصي على الزمان. البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار.

قطاط، محمود. (٢٠١١). تكامل المعنى والمبنى في الموسيقى الرحبانية، أعمال المؤتمر الدولي حول الأخوين رحباني، مدرسة الأخوين رحباني، ٢٢-٢٤ نيسان ٢٠١٠. الكسليك: منشورات جامعة الروح القدس-كلية الموسيقى، دراسات ١١.

مروة، نزار. (٢٠١٤). في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب. بيروت: دار الفارابي.

مسّوح، مفيد. (٢٠٠٦). جماليات الإبداع الرحباني (جزءان). بيروت: بيسان للنشر والتوزيع والإعلام.

II - المراجع الأجنبية:

Kerbage, Rita. (2009). Caractéristiques musicales du théâtre Rahbani, Analyse de la pièce « Jbāl el Sawwān», mémoire en vue d'un Master en musicologie, non publié. Kaslik: Faculté de Musique, USEK.

Stone, Christopher Reed. (2007). Popular Culture and Nationalism in Lebanon: The Fairouz and Rahbani Nation. London:Routledge Studies in Middle Eastern Literatures.